

デクラメーションから読み解く《朧月夜》の伴奏法

The accompaniment way of <Oborozukiyo> which becomes clear by the declamation

山 名 敏 之
Toshiyuki YAMANA
(和歌山大学教育学部)

2017年7月31日受理

抄録

3拍子アウフタクトの拍節を持つ《朧月夜》については、一般的に無理に日本語をあてはめて、日本語のリズム感や自然なフレーズ感をこわしてしまっていると考えられている。本稿では、この定説に疑問を投げかけ、①現在では高野辰之と岡野貞一のコンビによる作品として認識されている本作品に対し、そもそも小学唱歌教科書編纂委員会が合議制であったことについて再認識し、歌詞委員主任であった吉丸一昌の論考を合わせ読むこと、②岡野貞一の作曲法に影響があったと考えられる、彼のオルガニスト奏者・聖歌隊指導者としての経験について再考すること、③前記①と尋常小学唱歌において学年を追うごとに増えていくアウフタクトと松葉の強弱記号との相関関係を探る、以上3点を踏まえつつ《朧月夜》についての新たなデクラメーション解釈を提示するとともに、その伴奏法について明らかにした。

はじめに

歌曲の伴奏において、歌詞の内容と旋律との関係を把握し、演奏会に向けて歌手との共同作業によって芸術作品としての磨きをかけることは言うまでもない。これは唱歌と同様である。ましてや、音楽の授業において、教師は児童を伴奏によって的確にリードしていかなくてはならない。伴奏によってリードするためには、その作品に潜在する作詞家と作曲家との協働作業の綾、つまりデクラメーションを読み解かなくてはならない。作曲家が詩を歌に昇華させるために、拍子、テンポ、リズム、強弱、旋律の抑揚等についてどのようなインスピレーションをもって作曲をしたのか、これが理解できれば歌うべき道筋は自ずと見えてくる。伴奏者はこの道筋に沿うように伴奏しなければならない。

特に西洋歌曲において、デクラメーションは作品の拍節と密接に関係している。例外は多々あるものの、大抵強調されるべき言葉あるいは音節は、拍節上のストレスのある箇所には置かれている。その方が美しいし、歌いやすい。

ところが本稿で採り上げる《朧月夜》は3拍子の拍の流れを意識しながら歌うと、歌詞の意味が通じにくくなってしまふ。西洋歌曲を歌うように、拍節上のストレスを感じて歌うと下記のように、日本語として滑稽な音節にストレスが置かれてしまうからだ。

な の / ㊦ なばた / ㊦ に い / ㊦ ひうす / れ

この《朧月夜》の作歌法について、小泉文夫は、「文部省唱歌などでもアウフタクトの三拍子の曲に、無理に日本語をあてはめて、日本語のリズム感や自然なフレーズ感をこわしてしまっているものがある。」¹⁾とし、この文章の注において「例えば《おぼろ月夜》などである。」²⁾とわざわざ題名を挙げて批判している。田島孝一による「日本人による西洋音楽の演奏傾向と言語特性の関係性～強弱アクセントとアウフタクトの視点から～」でも同様の意見が述べられている。³⁾

また次の岩井正浩の論考は、小泉らとはやや異なり教育家らしい視点を持っていて同様に示唆的である。「《朧月夜》は楽譜上、3拍子のアウフタクトの曲であるが、子どもはアプタクト(強拍)で歌う傾向が強い。一中略—この現象は《故郷》についても言える。—一中略—子どもにとっては拍子感は問題ではないのである。つまり1拍子の連続として歌ってしまう。」⁴⁾と、日本人が基本的に持っている拍節感の特徴を端的に表現している。対象が小学校唱歌であることから、岩井は児童の視点に立った分析を行い、1拍子の連続としてとらえる方が日本語の流れからいって自然であり、アウフタクトは子どもにとって歌いづらかったであろう⁵⁾と言及するものの、「ただ岡野は基本的には、西洋の音楽形式、リズム感と旋律法を駆使して、斬新的な唱歌創作に向かっていたと考えられる。」⁶⁾と述べ、デクラメーションからみた岡野貞一の作曲意図、教育意図といったことについては解釈を深めようとはしていない。どうしても西洋音楽の作曲法を取り入れ斬新的な作品

を作曲するべく、3拍子のアウフタクトの曲を作るに至ったと解釈しているように読める。この点において岩井の意見は小泉らと同じ立ち位置であるといえよう。

本稿では、上記のような見方が一般に定着してしまっている《朧月夜》の拍節法に関わるデクラメーションについて、合議制をとっていた小学唱歌教科書編纂委員会の編纂方針という視点を付加しつつ、作曲者である岡野貞一らの本来の意図に迫るとともに、歌唱解釈およびその伴奏法について明らかにすることを目的とする。

1. 作曲者岡野貞一

岡野貞一が熱心なクリスチャンであったことは、良く知られている。本郷中央会堂(現本郷中央教会)のオルガニストとして日曜日毎の礼拝で奏樂を務め、聖歌隊の指導も行っていた。このことから、岩井は歌詞の内容が日本人の感性や精神構造を表出するものであったとしても、岡野がアウフタクトや3拍子の曲を作曲することに何のわだかまりもなかったとしている。⁷⁾ 本当だろうか。

アウフタクトを持つ賛美歌を日本語で歌ったことのある者なら、その歌いにくさについては承知しているであろう。歌詞が日本語としては思ってもみないところで分断・強調されてしまうので、現に歌っている言葉が何であるかが分からなくなってしまうほどである。

つまり前述の小泉のいう「アウフタクトの三拍子の曲に、無理に日本語をあてはめて、日本語のリズム感や自然なフレーズ感をこわしてしまう」現象について、岡野は熟知していたはずなのだ。それでもアウフタクトや3拍子の唱歌をあえて作曲したのであるから、用意周到に準備された歌詞であればアウフタクトや3拍子を日本的に換骨奪胎させ、唱歌に取り入れる自信があったと考える方が自然であろう。

そもそもアウフタクトや3拍子の唱歌のみをとり上げて、そのデクラメーションを批判することは理屈にあっていない。同じ岡野の《春が来た》《春の小川》《日の丸の旗》《紅葉》そして《故郷》といった唱歌について、大正期の童謡と比較してデクラメーションがおかしいと考える人はいないであろう。これら1拍目から開始される唱歌は、大正期の童謡と同じく、質の高い作品だ。むしろ、こういった作品を作曲する力量のある岡野が、何故アウフタクトや3拍子の唱歌を作曲したのかという点に視点を向けるべきである。なぜなら《朧月夜》を《故郷》と同じように1拍目から開始すれば、すぐに受け入れられる作品となることに岡野自身が気付いていないわけはなかったからである。

2. 歌詞委員主任吉丸一昌

小学唱歌教科書編纂委員会が合議制であったことは前にも触れた。現在では《朧月夜》の作詞家は高野辰

之ということになっているが、合議制をとっていたのであれば、委員会の席上で様々な提案がなされたはずである。これは岡野についても同様である。

歌詞委員主任であった吉丸一昌は、この編纂委員会が継続中であった明治44年3月から明治45年6月までの間、東京音楽学校学友会の「音楽」に毎号投稿している。主な内容は作詞家の立場からのデクラメーション研究である。明治44年3月の投稿では、既製の外国作品へ原作とは異なる新たな歌詞をつける作歌法について述べている。この作歌という創作については以前から行われており、少し前の明治41年の「音楽界」創刊号において中等唱歌編纂委員会では同じ委員であった武島又次郎から激しく非難されていた。以下その武島の「唱歌改良論」から抜粋してみる。

しかるに今日の唱歌を作るもの編纂するものは、わざわざこの主眼を閉却しやうとしてゐる。それは何であるかといふに、その人々はまづ西洋の楽曲をさがし出してそれに日本語の歌をつくるのである。ある歌の精神を発揮するために作った曲に、ほかの歌をあてはめたからというて、どうしてその精神の発揮せらるゝやうな歌が出来やうぞ。—中略—今日は今少し國語の力ある、文學の才ある作曲家の出でむことをのぞまざるを得ないのである。今日の唱歌にたまたま日本人の作曲せるものがありても、おほむね歌と曲とのアクセントが合はず、滑稽なる意味に終らせたものが多いのは全く作曲家に國語の智識がないのに座する。⁸⁾

とかなり手厳しい。しかし、この見解は表面的にみればもっとものを述べているが、吉丸一昌は間に合わせて作歌をしていたわけではなかった。彼は「音楽」において「さて自分は泰西の楽曲に、何んな句調のものが多くだらうと考へて調べて見たことがある。」⁹⁾ として、Reineckeの《児童唱歌》の一卷の35曲について、それぞれグルーピングされた句内の音節数とリズムについて報告している。

- 一、七六調、六五調最も多し。故に三拍子のもの、二拍子のもの、いづれにも適す。
- 二、七五調五七調も全然なし。
- 三、二拍子には七六調、六五調のもの多く、次に八八調、八七調、七七調なり。
- 四、二拍子四拍子には、いづれの句調も適すれど、三拍子には七七調、六六調、八六調、八五調のものなし。
- 五、二拍子のものは三拍子のものよりは、殆んど倍数の多きである。
- 六、語句の数、二語以上の差あるものは最も少く、唯四拍子に二つあるのみ。
- 七、語句の数、一語の差あるものは最も多く用ひられて居る。同数のものこれに次ぐ。

自分が此統計の結果に依って、最も奇異に感じた

のは、二語以上の差違ある句調が唱歌に適しないこと、殊に我邦では、國詩形と目されて居る七五調の全然皆無であることである。¹⁰⁾

こういった分析方法は、現在でも有効であろう。興味深いのは『朧月夜』は3拍子アウフタクトで8・6調、『故郷』6・4調と「二語以上の差違ある句調」となっていることである。Reineckeの『児童唱歌』でとった統計と相反する句調である。これは吉丸が次のような邦楽における「國語」の研究をした結果、西洋の旋律にも上手く載る句調として案出したものであると考えられよう。

一、國語には第一語に語勢のあるものは少い。故に高い音程の音が始めに來ると、國語でないやうな厭な語に聞かれる。かやうな時には、一語一音の名詞か代名詞か動詞を以て來て、助動詞か助詞を次ぎに置けば、この缺點を避けることが出来る。

二、日本の樂語では、第一語を延ばすことが少い。延ばすときは、次ぎの第二語をも延ばすのが通例のやうである。例へば、清元の『梅の春』の中などには唯『萬歳樂には命をのぶ』の『のぶ』の處にしか第一語を延ばした例はない。¹¹⁾

つまり吉丸は既製曲に日本語をつけることによって起こる様々な不都合や非音楽的な組み合わせ、音楽的な組み合わせについて実験をするとともに、日本の伝統音楽における「樂語」の扱いについてこれを対照させ、いわば西洋音楽の旋律への日本語の載せ方について実験を繰り返していたと言えるであろう。「或方面から見ると、第一の場合のやうに、言語も音楽趣味も異って居る洋曲に邦語を附けるなどは徒勞のことで、とても成功するものではないといふ悲觀な考も起らないでもないが、これは、まだまだ多年の研究を積んだ後のことで、今のところ、何んでも唯眞黒になって色々工夫工面して見るより外に仕方がない。」¹²⁾と述べていることから理解されよう。

武島は「歌あって曲あるが眞の動かざる唱歌の製作法であるけれども、今日のところ、まづ音楽家を一層文學的にし、文學家を一層音楽的にし、音楽家にして十分歌の意のあるところを理解することが出来るやうにし、文學家としてよく曲の意のあるところを會得することが出来るやうにするのが最手ぢかき唱歌改良の方法であらうと思はれるのである。」¹³⁾と前記論考を結んでいるが、吉丸の試行錯誤はこの批判へ充分応えていると考えられる。

3. 小泉文夫と吉丸一昌の共通点

小泉は「日本語のアクセントがストレスを土台とするゲルマン系諸語(英語やドイツ語)と違って、高さの変化による音調言語(たとえば中国語やベトナム語)の一種であり、それが旋律にそのまま反映するとは限らないが、かなりの程度で守られている」¹⁴⁾と述べてい

る。

つまり、アウフタクトで作曲しようがしまいが、日本語においてはあまり影響はないともこの言葉からは推察されるのである。しかし一方で、「わらべ唄の世界にもはっきりと音数を合わせるという努力が見られるとすれば、その根拠は何であるか、何故そうしなければならぬのか」という疑問が湧いてくる。それは言葉によって拍節が支配されるのではなく、言葉がそれ以前の何か統一しようとする力に支配されているのである。すなわちそれが言葉以前の拍節法に他ならない。¹⁵⁾とも述べている。したがって小泉自身も西洋音楽の採譜様式を採用し、小節線を引いて日本の音楽を採譜している。また日本の音楽や踊りは沖縄等の例外はあるものの基本的には上下しないので、拍は強拍、弱拍の関係ではなく、その位置関係から前拍、後拍と呼ぶべきであることを小泉は提唱している。

このことによって小泉がアクセントについて、「高さの変化によるアクセント」と「前拍・後拍と呼ぶ言葉以前の拍節法」に分けて考えていることが分かる。

ところで前節で引用した吉丸の「國語には第一語に語勢のあるものは少い。故に高い音程の音が始めに來ると、國語でないやうな厭な語に聞かれる。」「日本の樂語では、第一語を延ばすことが少い。延ばすときは、次ぎの第二語をも延ばす」といった指摘は、曖昧ながらも小泉の主張する日本語および音楽のアクセントの特徴について把握していたのだと推察できないだろうか。アクセントの分析を2つの方法に分化させて説明しなかったために、曖昧になっているだけであり、一方で「國語」による作歌には強弱のストレスを基本とした旋律や拍の流れは相応しく無いということについて、明確に把握していたと考えられる。

小泉の冒頭の批判も、吉丸ら小学唱歌教科書編纂委員会のチームが前拍・後拍にあたるような拍の流れに、漠然とはあったとしても気が付いていたとすれば、言葉が過ぎていと理解されよう。

4. パイプオルガンは強弱がつけられない

この強弱のストレスによらない拍節法への気づきについては、もう一つ別の方向からも指摘できる。先にも指摘したように岡野がオルガニストであり、日曜日毎に奏樂をし、聖歌隊の指導もしていたことだ。岡野が通っていた本郷中央会堂には、1923年、関東大震災により会堂とともに消失するまで、カナダ製のペダル鍵盤付き大型リードオルガンを岡野の前任者であるジョージ・エドワード・ガントレットがパイプオルガンに改造した楽器が設置されていた。¹⁶⁾パイプオルガンはストップの切り替え以外に強弱をつけることは出来ない。この条件のもとで奏樂をガントレットのように演奏するためにはどうすればよいのか、あるいは賛美歌をどう歌わせれば良いのか、こういったことに岡野

は日常的に腐心していたはずである。

そもそも尋常小学唱歌の発刊に伴って発刊された尋常小学唱歌伴奏楽譜歌詞評釈に掲載された伴奏譜は、オルガンで演奏されることを前提に書かれてある可能性が高い。¹⁷⁾ 筆者が実際に楽譜を入手し試奏してみたところ、ピアノのペダルの使用を想定せず、指の保持だけで音楽の流れが確保できるよう配慮された伴奏譜であると確認した。こういった条件を踏まえると、西洋音楽の演奏に習熟した1970年代以降のピアニストが、明確な強弱法をもって伴奏することを想定して《朧月夜》の拍節法を議論することの不毛さが理解されよう。

5. 「弱起が本體ではあるまいか」

吉丸は連載第2回で、清元の《子守》の中から重複して使用されている5つの楽語を取り出し、選択された言葉がどのような高低アクセントを与えられているのかについて調べている。また第2回および第3回において「めりやす」の「寶舟」、「起請」、「猫の妻」、「四つの袖」、「黒髪」の5作品から、「うそ(嘘)、つま、くるわ、心、事、神、佛、をなご、袖、枕、夕、仇(あだ)」の12語について抽出し、語勢のあるところと音高との関係についてしらべ、同語が複数回抽出されたものも数えて27通りのうち口語の語勢と音高の変化が一致するものが17、一致しなかったものが10と報告している。¹⁸⁾

しかしこれらの報告においてもっとも重要なのは、アクセントに関する記述よりも拍節法に関する記述にある。第2回連載において吉丸は、「めりやす」、「清元」、「長唄」、「河東」、「一中」とあたってみたが、すべて弱起であったこと、これは「國語」には語頭に語勢があるものが殆どないことと関係しており、「國語」に作曲する場合には、弱起が適当であるとしている点である。さらには前述のReineckeの《児童唱歌》の一卷の35曲についても20曲が弱起であったことを踏まえ、「弱起の曲が歌曲の本體ではあるまいか」と推察している。¹⁹⁾ Reineckeにまで敷衍して考えている点については、やや筆が滑っていると考えられよう。西洋音楽に置ける拍節法と邦楽における拍節法の相違についてさらに熟考すべき課題があることについても吉丸は触れるべきではあった。

しかしいずれにせよ、歌詞委員主任であった吉丸一昌は小学唱歌教科書編纂委員会内での影響力は大きかったと考えられる。この「弱起が本體ではあるまいか」は弱起の作品が尋常小学唱歌118曲中21曲もあることに反映されているといえるだろう。大正期の童謡に弱起の曲がほぼ見られないことと対照的である。

6. 松葉の記号が意味するもの

まず、尋常小学読本唱歌において弱起の曲は全27曲中4曲の14.8%であった。これに対し、その後編纂さ

れた尋常小学唱歌では上記指摘のとおり、全118曲中21曲の17.7%と増加。純粋な弱起の曲とはいえないものの第1拍裏から歌が開始される「おきやがりこぼし」(第一学年用)と第2拍から歌が開始される「茶摘み」についても、日本的拍節法を表している唱歌であると看做し、加算すると、全118曲中23曲の19.4%となる。しかもその各学年における採用の偏向をみると、編纂委員会の意図が見えてくる。

第一学年 上記看做し弱起が1曲

第二学年 0曲

第三学年 上記看做し弱起が1曲

第四学年 全25曲中5曲20%

第五学年 全19曲中7曲36.8%

第六学年 全19曲中9曲47.3%

と学年を追うごとに増加し、第六学年に至ってはほぼ半数を占めるようになる。3拍子が全体で6曲に止まることと好対照であろう。3拍子も弱起も西洋音楽という枠組みで考えた場合に、日本人にとってはなかなか理解し難い演奏様式である。その一方の弱起の曲にこれだけ力を入れるということに小学唱歌教科書編纂委員会内での共通理解があったと見る方が自然であろう。岡野も弱起の曲を沢山作曲しており、作曲が確認されている21曲のうち7曲が弱起の曲である。

ところで学年を追う毎に付加されていくもう一つ特徴的な奏法がある。クレッシェンドとデクレッシェンドである。譜面上では松葉の記号で表現されている。

第一学年 0曲

第二学年 0曲

第三学年 0曲

第四学年 全25曲中1曲

第五学年 全19曲中4曲

第六学年 全19曲中8曲

第五学年までは拍節法と密接に関わることがないが、第六学年のにおいて松葉の記号の書かれてある曲、すなわち《明治天皇御製》《兒島高德》《朧月夜》《故郷》《燈台》《四季の雨》《天照大神》《卒業の歌》の8曲は、ほぼすべての松葉の記号が拍節法と関わって施されている。

《故郷》をみてみよう(譜例1)。この作品について岩井は「我々大人、しかも西洋音楽を専門に研究してきた音楽家にとっても、《故郷》の1拍目にストレスを置いて歌うことはまずしないであろう」²⁰⁾と述べている。まさにその通りであり、4小節続けて施されている長い松葉の記号は、この曲に西洋風の拍節法を適用してはならないことを示唆している。一般的なデクラメーションからいえば、《故郷》における拍の強勢と語勢は一致しているため、一見この松葉は不要にも思える。しかし西洋風の3拍子のニュアンスが少しでも入ると、拍の強勢と語勢が一致しすぎるため、3音節ごとに割り切れた歌い方になってしまうのだ。かといっ

て純粹に日本的な等拍のスタイルでは2拍子と違って3拍子は拍の流れを作りにくい。その中庸をとる秘策だったと考えられる。

しかしそれでも1拍目の呪縛というものは存在する。吉丸の「國語には第一語に語勢のあるものは少い」を満足させるにはもう一歩進んだ日本独自の3拍子の拍節法が欲しいところである。

譜例1

故郷

ウイコ サカニ オイシシ カチハ ノチハ マハ
コツイ ブツ ナガ ツナヒ シヤカ カトモ カガラ ヘシ
ユア二 ヲハ二 イマセマ二 ヲ二 リ二 クモ
ヤ二 マ二 ア二 ラ二 キ二 ル二 サ二 ト

ソモツ レハ ガイ タツ カル フル ムル ナサ ト

その究極のスタイルが《朧月夜》の拍節法といえよう(譜例2)。それは弱起からすべての拍節上の強勢箇所を回避するようにほどこされた松葉の絶妙な配置にみてとれる。西洋音楽の五線譜がもつ拍節の呪縛にとらわれつつも、弱起からの高低のアクセントによる言葉の流れが1拍先入りして「第一語の語勢」を回避し、ピークをあえて曖昧にしているこの松葉の強弱に従えば、高低のアクセント上最も語勢をもってしまふ「ばたけーに」の「けーに」を抜き気味に強調することができる。まさにアクセント法におけるContrapunctusといえよう。西洋音楽の枠組みにおける3拍子の拍の流れ、弱起にデクラメーションされた歌詞の高低のアクセント、そして松葉の記号が示す強弱の推移、この3つの要素が多層的に推移しつつバランスよく調和を保ち、歌のニュアンスに奥行きを与えていくのだ。唱歌の完成形を具現しているといえよう。

譜例2

朧月夜

一ナノ ハナバタ ケーユイ リヒウス レ
ニさと わのほか げーももりのいろも
ミソタ スヤマ ノーハカ スミフカシ
たなかのこみちーをたどるひと
ハルカゼンヨフータンーラファミレバ
かはづのなくねーもかーねのおとも
ユフブキカカリータニホヒアハシ
さながらかすめーるおぼろづきよ

おわりに

このように、《朧月夜》のデクラメーションは小泉らの言うように「デタラメ」などではなく、実は精緻を極めた日本独自のアクセント法、拍節法だったと考えるべきだろう。当初伴奏譜を伴わない形で出版された尋常小学唱歌は、その後様々な伴奏がつけられていくことになる。どの伴奏譜を選択するかについては、また今後の課題とするが、伴奏する際には特にこの松葉の示すピークの微妙な位置に留意し伴奏するべきであろう。

また、作曲された当初、編集委員会はおそらくリードオルガンによる伴奏を想定していたであろうこと、そしてピアノによる伴奏では楽器の特性上、西洋音楽の拍節法が強調され勝ちになるので、できるだけオルガンによる伴奏を心がけるべきであろう。

ところで尋常小学唱歌伴奏楽譜歌詞評釈を著した福井直秋による《朧月夜》の伴奏譜の冒頭1拍目には、主和音の基本形ではなく、第一転回形が記されている(譜例3)。ここで基本形をあえて選択しなかった意図は明らかである。アウフタクトの効果と松葉のニュアンスを活かすために第一転回形が持つ浮遊感を利用して、この拍が重たく響かないように工夫を施したのだ。ここに基本形の主和音を用いた場合、重たく響き、まさにその箇所が1拍目であることを響き自体が強く主張することになってしまう。この主和音第一転回形は現在見られる多くの伴奏譜に継承されていないことは指摘しておこう。曲の情緒を踏まえると福井の選択は抜群だったと言わざるを得ない。

譜例3

朧月夜

注

- 1) 小泉文夫『音楽の根源にあるもの』青土社、1977年、131頁。
- 2) 同上、157頁。
- 3) 田島孝一「日本人による西洋音楽の演奏傾向と言語特性の関係性～強弱アクセントとアウフタクトの視点から～」『神戸女学院大学論集』56巻2号、2009年、74頁。
- 4) 岩井正浩『子どもの歌の文化史』第一書房、1998年、147-148頁。

- 5) 同上、171頁。
- 6) 同上、171頁。
- 7) 同上、148頁。
- 8) 武島又次郎「唱歌改良論」『音楽界』1巻1号、1908年、14頁。
- 9) 吉丸一昌「唱歌の作法について」『音楽』2巻3号、1911年、24頁。
- 10) 同上、25頁。
- 11) 同上、25-26頁。
- 12) 同上、24頁。
- 13) 前掲書、14頁。
- 14) 小泉文夫『日本の音』青土社、1977年、60頁。
- 15) 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2』音楽之友社、1984年、41-12頁。
- 16) 本郷中央教会ホームページ「教会創設当時のパイプオルガン」(最終閲覧2017年9月13日)<http://hongochuo.org/organ/>
- 17) 教材としての唱歌とその指導法の成立過程の研究の第一人者である鈴木治氏に問い合わせた結果、同氏の『文部省唱歌成立の一断面』音楽之友社、2000年、182頁における島崎・福井の師弟関係への言及および福井の著書が島崎と吉丸の校閲を経ているという緒言にかかわる考察、さらに赤井励『オルガンの文化史』青弓社、1995年、108-150頁における島崎赤太郎のオルガン教育者としての業績を勘案すると、福井の伴奏譜はオルガンを想定している可能性が高いとの示唆を受けた。
- 18) 吉丸一昌「歌楽雑考(一)」『音楽』2巻4号、1911年、27-29頁。および「歌楽雑考(二)」『音楽』2巻5号、1911年、22-23頁。
- 19) 吉丸一昌「歌楽雑考(一)」『音楽』2巻4号、1911年、29頁。
- 20) 前掲書、148頁。